

TFG

TRANSMUTACIÓN.

Presentado por David Payá Olmos.
Tutor: José Antonio Barreiro Díez.

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2018-2019



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

DISTORSIÓN DE LA FORMA MEDIANTE EL PLEGADO.



RESUMEN

Transmutación, es un trabajo de final de grado, que nace a partir de la idea de expandir los límites de la pintura.

Desde una perspectiva experimental y práctica, se materializan un conjunto de objetos pictóricos que plantean temas de percepción, donde se relacionan la forma, el espacio y el movimiento, a través del plegado del soporte.

Con todo, se pretende estudiar las relaciones que existen entre lo escultórico y lo pictórico, desde un enfoque artístico que va obteniendo respuestas paulatinas a lo largo de la práctica en el taller.

En definitiva, se invita a percibir la pintura como una experiencia procesual, tratando con ello, de reflexionar acerca de prácticas artísticas contemporáneas dentro de un marco teórico acotado.

Palabras clave

Arte, pintura, pliegue, escultura, percepción, forma, transmutación.

ABSTRACT

Transmutation is a bachelor's Final Thesis developed with painting, in which the concept of folding materials is implemented.

The result is a network of several pieces being placed between sculpture and painting. Everything is projected in an artistic way, in order to get answers along the studio.

The project aims to explore the painting in an experimental way, speaking about perception, shape, space and movement.

Keywords

Art, painting, fold, sculpture, perception, form, transmutation.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.	7
2.1. OBJETIVOS.	7
2.1.1. OBJETIVOS GENERALES.	
2.1.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.	
2.2. METODOLOGÍA.	8
3. MARCO TEÓRICO.	9
3.1. PERCEPCIÓN.	9
3.1.1. LA FORMA.	10
3.1.2. EL ESPACIO.	12
3.1.3. EL MOVIMIENTO.	13
4. MARCO REFERENCIAL.	16
4.1. EL PLIEGUE.	16
4.2. EL ORIGAMI ABSTRACTO.	19
4.3. LA EXPANSIÓN DE LO PICTÓRICO.	21
4.3.1. ORÍGENES EXPERIMENTALES.	21
4.3.2. AUGE DE LO CONCEPTUAL EN EL ARTE.	22
4.3.3. LA PINTURA EN LA ACTUALIDAD. OTROS REFERENTES.	23
5. PROCEDIMIENTOS.	26
5.1. PROCESO CREATIVO.	26
5.2. MATERIALIZACIÓN.	27
6. RESULTADOS.	29
7. CONCLUSIONES.	45
8. BIBLIOGRAFÍA.	47
9. ÍNDICE DE IMÁGENES.	49

1. INTRODUCCIÓN.

Transmutar.

Tb. trasmutar

Del lat. Transmutāre “mudar de una parte a otra”

1. *Tr. Mudar o convertir algo en otra cosa. U. t. c. prnl.*¹

El motivo de este trabajo de fin de grado es la pintura. Ésta puede existir sin necesidad de ser descrita pero no sin ser pensada. Es mediante la acción de hacer, de la vivencia en el taller, de nuestras relaciones con el proceso, materiales y demás factores como nos adentramos en un camino de pensamiento, acción, experimentación y consecuente transmutación.

*A falta da pintura para os pintores é outra razão pela qual a fazem, e é possível que isso se deva a uma falta primordial, como a que leva Norbert Bisky a preguntar: “What’s wrong with me?”*²

Hablar y escribir sobre pintura es una necesidad que la propia pintura reivindica para sí misma y para sus campos de acción. Para la construcción de un discurso en torno a la pintura, no es suficiente su consideración como objeto, sino que además necesitamos analizar el campo de acción donde se contextualiza, cómo se transmiten los significados, las experiencias que derivan del proceso y cómo el artista u otros lo transmiten mediante palabras.

El objetivo de esta investigación tiene la finalidad de hacernos reflexionar sobre cómo percibimos la pintura. Para ello se realiza un estudio entorno a la forma y su comportamiento en un espacio dinámico y cambiante. Se trata de vivir experiencias procesuales donde aprender mediante la experimentación con los materiales, el proceso cognitivo de comunicarnos mediante la pintura y las fases de desarrollo procesual.

De este modo, el proyecto pretende hacernos reflexionar acerca de las prácticas artísticas contemporáneas, planteando aquellas cuestiones que nos incumben y apoyándonos en referentes pertenecientes al mundo del arte con

¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Asociación de Academias de la lengua española*. Madrid: ASALE, 2014[consulta: 2019-05-28] Disponible en: < <https://dle.rae.es/?id=aM4kGZc> >

² SABINO, Isabel. *And painting? A pintura contemporânea em questão*. Lisboa: CIEBA-FBAUL. P.265

la finalidad de enriquecer el contenido y trabajar en torno a un discurso acotado sobre percepción, forma, espacio y movimiento, todo ello llevado a cabo a través del pliegue del material.

En definitiva, se pretende mediante la experiencia individual, establecer conexiones entre estos aspectos comentados desde un posicionamiento artístico contemporáneo, que nos ayude a conectar la pintura con otros campos de estudio como la arquitectura y la escultura.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

2.1. OBJETIVOS

2.1.1. Objetivos generales

- Realizar un proyecto dentro del campo pictórico.
- Explorar los límites de la pintura y expandirlos.
- Reflexionar sobre prácticas artísticas contemporáneas.
- Estudiar el comportamiento de la tela al plegarla.
- Investigar las posibilidades del pliegue como soporte y superficie.
- Buscar, generar y desarrollar una metodología creativa que permita optimizar el proceso de creación pictórica.

2.1.2. Objetivos específicos

- Deformar la superficie del soporte.
- Experimentar con el textil para conocer sus límites expresivos.
- Trabajar la superficie pictórica; plegar, fraccionar, estirar, recomponer...
- Vivir la pintura como elemento procesual.
- Realizar un proyecto diverso y multidisciplinar.
- Generar una experiencia artística con la que ampliar nuestro conocimiento.
- Vincular la pintura a otros campos de estudio, como la arquitectura y la escultura.
- Comprender, cómo trabaja el pliegue con la pintura en relación al soporte y superficie.
- Conectar los accidentes del pliegue con los recursos pictóricos.
- Analizar las relaciones entre lo escultórico y lo pictórico.

Paralelamente a este trabajo, se desarrolla una base teórica a modo de memoria escrita que nos sirve de reflexión y apoyo para poder llevar a cabo este proyecto. Dicho documento, se realiza a partir de un marco teórico acotado por un conjunto de referentes teóricos y conceptuales, que la contextualizan en la actualidad.

2.2. METODOLOGÍA

Tratándose de un proyecto experimental, el procedimiento desarrollado durante la investigación ha sido el siguiente:

La metodología empleada en este proyecto ha sido de prueba y error, estableciendo como parámetros de referencia discursiva, aquellos aspectos conceptuales que ayudan a potenciar las ideas propias del trabajo. Esto nos ayuda a optimizar los resultados de acabado, composición, color y forma entre otros. Con ello podemos afirmar que, a mayor producción, los resultados serán más acertados puesto que estaremos afinando los conceptos y descartando aquellas ideas que, en lugar de enriquecer el proyecto y potenciarlo, actúan como meros adornos ya que no trabajan con el conjunto, sino más bien, de forma aislada.

También, interesa hablar del plano dialéctico que se propone, donde esta experimentación ayuda a desarrollar una serie de piezas, en las que se materializan los conceptos recopilados para ofrecer un punto de vista personal. De este modo, el método ayuda a profundizar dentro del campo de la pintura expandida, pretendiendo que se convierta en un recorrido interesante y nutritivo para nuestra experiencia personal.

Por otro lado, se emplea la metodología descriptiva, puesto que, a lo largo del proceso, se busca la transformación de la superficie mediante el pliegue. Con nuestra intervención queremos describir un proceso creativo de vivir la pintura con el cuerpo, alejándonos de las herramientas tradicionales e intentando desarrollar actitudes contemporáneas, que nos ayuden a afrontar este campo visual.

3. MARCO TEÓRICO.

En este capítulo se expondrán las claves discursivas en las cuales nos hemos apoyado para desarrollar el proyecto, así como los fundamentos teóricos que de algún modo inspiran a la creación. Los puntos se desarrollan en los siguientes apartados:

3.1. PERCEPCIÓN.

El proyecto nace de la acción de doblar la tela sin disponer de ningún tipo de subestructura, como lo puede ser un bastidor. Al introducir el pliegue, se rompe la continuidad del plano pictórico abriendo el campo de estudio en el que se desenvuelve este trabajo. Se plantea una percepción del material como elemento tridimensional, que invite a observar la pintura como objeto en el espacio. Dejamos de percibir la imagen como plano y se introduce la sombra como elemento pictórico.

Se trabaja, por una parte, con la distorsión de la superficie puesto que ésta queda quebrada y discontinua. Por otro lado, se generan diversas composiciones que se articulan en torno al plegado del material, que nos ayuda a romper con la continuidad del plano vertical donde se exponen las piezas. Todo ello es posible gracias a la liberación del elemento pictórico respecto del bastidor, como hemos comentado. Buscamos generar objetos cuya forma se expanda en el espacio arquitectónico sin estar vinculado a una subestructura que condicione la forma. Se elimina la idea de ventana a la cual se le asocia el bastidor tradicionalmente, y favorece el surgimiento de nuevos conceptos a desarrollar y estudiar, partiendo de esta base más actual.

En consecuencia, estos trabajos plantean maneras de percibir la pintura desde una perspectiva amplia, el color se relaciona a su vez con el volumen escultórico del pliegue que le da forma y lo posiciona dentro de un espacio dinámico. Esto se desarrolla a partir de una serie de parámetros que comentaremos a continuación, a fin de generar un sentido concreto de obra que, en este caso, se encuentra vinculado al campo de la pintura expandida. De este modo, los tres puntos a través de los cuales hemos acotado esta primera fase del proyecto, refiriéndonos siempre al ítem de la percepción son: la forma, el espacio y el movimiento.

3.1.1. La forma.

La forma, entendida como aquello que nos impacta *a priori*, debe reflejarnos el contenido (oculto o no) de aquello que se representa.

<<Form is the visible shape of content>>. La forma es la forma visible del contenido, escribió el pintor Ben Shahn (...) describir la distinción entre forma material (shape) y forma en general (form)³.*

Al hablar de forma nos cuestionamos sobre el aspecto físico, la presencia material que caracterizará los objetos generados mediante la acción de plegar la tela. Cuál será la estructura intrínseca, como un esqueleto que le da presencia en el espacio donde termina de articularse y tomar sentido. Siguiendo estos razonamientos, en la práctica se han llevado a cabo un conjunto de piezas en las cuales, trabajando a partir de diferentes hipótesis donde introducimos el pliegue, pretendemos analizar cómo se comporta la pintura.

En palabras de Fröebel “Las formas regulares, las formas matemáticas han dado nacimiento a las formas artísticas”. *La doctrina de los sólidos geométricos (...) es mucho mejor comprendida y mucho más profundamente impresa en el espíritu (...) cuando son capaces de fabricar al menos los que ofrecen menor complicación (...) el modelado es la más inmediata manifestación del poder creativo (...) el universo material es transformado. El mundo externo es formable, capaz de recibir una nueva forma⁴.*

Interesa de ello entender en primer lugar, que las formas artísticas toman su referencia de las matemáticas. Partimos de ideas que son fundadas para la realización de estructuras arquitectónicas, como lo puede ser el triángulo y lo deformamos plegándolo según el impacto plástico que se desee, intentando que éste sea sencillo y no muy complicado de ejecutar. Es interesante esta traslación que se produce de una disciplina a otra, puesto que de ahí podemos obtener resultados, que nos indiquen si estamos produciendo los trabajos con consciencia creativa. De este modo, el proyecto se va optimizando poco a poco, gracias a las analogías entre las formas que establecemos durante el proceso de creación.

Estas geometrías, son entendidas en su conjunto como elementos dinámicos que simulan el movimiento sobre la superficie del muro que habitan, como si

³ ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Alianza Forma.2005. p.115

⁴ BORDES, J. *La infancia de las vanguardias*. Ed. Cátedra. Madrid. p.112

estuvieran expandiéndose sobre el mismo. Es interesante entender que la pieza está formada, además por las diferentes sombras que se proyectan sobre el plano vertical, y no sólo por las formas primarias. Por ello, afirmamos que el pliegue introduce la distorsión de la imagen, puesto que en el conjunto conviven diferentes composiciones que van más allá de la forma original, completándola y aportando diferentes puntos de vista de un mismo elemento.

La idea, es introducir el pliegue como un recurso pictórico mediante el cual, poder generar formas atractivas y dinámicas que nos hablen precisamente de la distorsión de estos elementos geométricos. La pintura se transforma y transmuta de la imagen bidimensional a la tridimensional. *De una manera muy práctica, la forma sirve, antes que nada, para informarnos acerca de la naturaleza de las cosas a través de su aspecto exterior*⁵. De lo anterior, podemos afirmar que esos pliegues que introducimos están hablándonos precisamente de la acción que los contiene, y al mismo tiempo, nos ayudan a justificar el motivo pictórico generado.

Introduciendo el concepto del pliegue, estamos tratando precisamente de proporcionarle al objeto una cualidad visual con peso, queremos que las formas participen en el proceso de percepción del trabajo, para así enriquecerlo estéticamente y experimentar las posibilidades físicas de esta acción. *De hecho, esas cualidades puramente visuales del aspecto exterior son las más poderosas. Las que nos tocan de manera más directa y profunda (...) Lo que hemos dicho implica que toda forma es semántica, esto es, que sólo con ser vista ya hace afirmaciones sobre clases de objetos.*⁶

Ahora bien, se ha experimentado a través de diferentes formas. En primer lugar, trabajamos con formas ortogonales, como rectángulos, que han sido plegados por sus extremos, o por los ejes imaginarios de sus respectivas simetrías. Más tarde operamos sobre las formas originales a fin de ampliar el campo de estudio. De este modo, introducimos el elemento triangular cuyas esquinas nos interesan por su connotación estética pudiendo variar el ángulo de cada vértice en función del interés buscado. También se ha trabajado a partir de poliedros irregulares con la finalidad de romper con la forma tradicional del rectángulo y proporcionarle a la pintura un cuerpo más dinámico y amplio. Llegados a este punto, el proyecto se enfoca esencialmente en el estudio del pliegue partiendo de las formas triangulares mediante las cuales, se terminan

⁵ ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Alianza Forma.2005. p.115

⁶ ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Alianza Forma.2005. p.116

componiendo las piezas uniendo unos elementos con otros mediante el uso de silicona aplicada con pistola térmica.

3.1.2. El espacio.

El espacio es una experiencia que nos ayuda a entender la realidad, a leerla ante las múltiples interpretaciones que pueden hacerse del mismo según quién sea el observador. *Un espacio es un vacío, un hueco, una laguna, una duda, una pregunta (...) es un hecho mudo que se abre a la especulación del observador en una multiplicidad inabarcable de direcciones incompatibles.* PARDO, J. *Sobre los espacios, Barcelona. Ed. Serbal. 1991*⁷.

Como hemos comentado en el trabajo se produce el cambio de una pintura bidimensional a otra tridimensional. Al romper con la continuidad de la superficie, las piezas se relacionan con el espacio de un modo más directo, generando una nueva percepción de éste. Todo ello se produce, entre otras cosas, gracias a las proyecciones de sombras generadas sobre el plano vertical del muro. Es interesante llegados a este punto comentar la importancia que tiene para el trabajo el elemento de la sombra, puesto que nos aporta información de la deformación que experimenta el material al ser plegado. Estéticamente enriquece el proyecto y le aporta un sentido en el espacio. Al mismo tiempo, esta sombra puede ir variando en función de la incidencia de la luz sobre la superficie del objeto, haciendo que sea cambiante la percepción de este, y modificando la del propio espacio que las contiene.

*Vivimos en una época en la que el espacio se nos ofrece bajo la forma de relaciones de ubicación*⁸. Es interesante pues, el concepto de espacio como relación, como elemento de intercambio de ideas, actitudes, información... etcétera. En este proyecto de final de grado, el término de espacio está estrechamente vinculado a las relaciones que se establecen entre los objetos pictóricos, el espacio que los contiene y los observadores que interactúan con ambos ítems. Esto se debe al recorrer no sólo visualmente los objetos, sino al transitar por el espacio que los alberga.

Las superficies de cada pieza van modificándose en función de la coordenada espacial donde se encuentre el sujeto. Esto transforma al observador de sujeto

⁷ GAUSA, M.; GUALLART, V.; MÜLLER, W.; SORIANO, F.; PORRAS, F.; MORALES, J. *Diccionario Metapolis de Arquitectura avanzada*. Actar D, 2002. p.203

⁸ FOUCAULT, M. *De los espacios otros "Des espaces autres"*, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

pasivo a sujeto activo pues, aunque sin hacer ese recorrido conscientemente, el hecho sucede ante sus ojos y es lo que interesa de esta relación establecida entre arquitectura y pintura, puesto que al igual que la primera sirve en términos de funcionalidad y estética, la segunda pretende precisamente reflejar ese mismo carácter de objeto vivo.

El espacio pictórico es entonces entendido como elemento plegado y consecuentemente deformado. Esto nos ayuda a generar un juego en el cual el pliegue oculta, muestra, separa y fracciona los elementos que integran la superficie del lienzo. En otras palabras, estamos jugando con las capacidades flexibles del material.

*Las áreas materialmente ubicadas en el mismo plano pictórico se separan en profundidad y adoptan una configuración de figura-fondo porque la simplicidad aumenta cuando la unilateralidad del contorno es indisputada y cuando se puede ver el fondo como algo que continúa por debajo de la figura sin interrupción*⁹. Esta fuerte relación entre fondo figura interesa mucho, ya que con todo se buscan establecer nuevas conexiones de percepción que en este caso se reproducen gracias al pliegue, que conecta el fondo y las figuras que aparecen en la superficie, aunque éstas sean el propio tejido.

3.1.3. El movimiento.

En la obra de Aristóteles, el movimiento entendido como cambio, es una realidad intrínseca en el concepto de naturaleza, y queda reflejado en *La teoría de la sustancia*.

*(...) la naturaleza es un principio y una causa de movimiento y de reposo para la cosa en la que reside inmediatamente, por esencia y no por accidente.*¹⁰

Por un lado, el movimiento está vinculado al cambio. Para que ese cambio sea perceptible, se necesita pues que uno de los elementos permanezca inmóvil y el otro refleje bien en su forma o estructura, una alteración que al compararlo con el primero haga alusión a ese movimiento del que estamos hablando. Esto se puede apreciar en las piezas gracias al pliegue, que genera sobre la superficie de los objetos una especie de ondas que los recorren y simulan pues, su movimiento al contrastar con la planitud de las superficies del resto de elementos que articulan cada pieza. Ese movimiento ondulatorio, muestra y oculta al mismo tiempo, información pictórica en función de los intereses

⁹ ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza Forma. 2005. p. 273

¹⁰ ARISTÓTELES. *Física: El estudio de la naturaleza*. Libro II

intrínsecos de cada trabajo. Esto quiere decir que el plegado, se establece como un ente dinámico que aporta información pictórica.

Cuando introducimos las superficies deformadas en el espacio expositivo, se produce una respuesta del objeto pictórico al espacio que, en este caso, relaciona la pieza con las luces y las sombras producto del pliegue. La materia y la no materia conviven en un mismo espacio y se complementan una a la otra. Se propone percibir el objeto de modo distinto, leer la información desde diferentes puntos de vista para poder contrastarla. El espacio actúa sobre los objetos, los termina de transformar adaptándolos. La gravedad trabaja como fuerza invisible, deformando el pliegue cuando situamos los objetos en la pared. Intentamos que las piezas desarrollen su propia capacidad de movimiento y consecuente deformación. Introducir esta idea de movimiento ayuda a escapar de la rigidez que caracteriza a las formas geométricas. Trabajar con el movimiento de la forma, introduce un comportamiento diferente en su geometría, en la que se rompe con las estructuras rectas y pasan a ser representadas formas de tipo orgánico, produciéndose un choque entre el elemento recto y el curvo, lo que comporta que la obra se convierta en algo impreciso e imprevisible.

La adaptabilidad lograda a partir del movimiento estructural garantiza la posibilidad de responder de manera simultánea a requerimientos exteriores, interiores y constructivos, permitiendo que el sistema desarrolle una mayor capacidad de respuesta funcional¹¹.

De modo que se busca proporcionar al objeto, un carácter independiente en cuanto a las relaciones espaciales que se producen cuando lo situamos en el espacio arquitectónico. Queremos trabajar con la idea de sistema, y organizar el pliegue siguiendo una lógica clara y sencilla con la que poder obtener resultados claros y no muy complejos. Estamos trabajando con geometrías que articulamos de manera plana, pero más tarde deformamos plegándolas, intentando siempre seguir un hilo conductor sencillo. Con todo, dotamos a las piezas de estructura no sólo formal sino también estética, puesto que el trabajo debe ser leído en su conjunto como totalidad.

El término de movimiento también incluye al de transitar entorno a las piezas para percibir las en su totalidad. Se busca la participación de los sujetos. Esto implica el movimiento entorno a las piezas que se articulan espacialmente a fin de conocer sus formas, las cuales varían ligeramente a medida que transitamos

¹¹ FRANCO, R. *20 maneras de transformar un cubo*. Ed. Bogotá. 2016. p.7

de un lugar a otro. Al trabajar la pintura como objeto escultórico, se enfocan los trabajos hacia una lectura más amplia donde es necesario recorrerlos no solo visualmente sino también físicamente, pues estamos relacionando pintura con escultura.

La característica más esencial y diferenciadora de la escultura, frente a las demás artes, es su materialidad, su «presencia física» como masa, como volumen corpóreo que ocupa un lugar en el espacio¹². En el arte contemporáneo el espacio deja de ser un lugar estático de simple contemplación frontal, y pasa a ser entendido como escenario en el que se reproducen situaciones protagonizadas por las personas que circulan a través del espacio.

¹² MADERUELO.J. *La pérdida del pedestal*. Círculo de BBAA Madrid.1999. p.21



Fig.1. David Payà Olmos.
El pliegue. Estudios de la forma.
2019
(45x55x0.5 cm).
Acrílico sobre tela con
Subestructura de cartón



Fig.2. David Payà Olmos.
El pliegue. Estudios de la forma
2019.
(45x55x0.5 cm).
Acrílico sobre tela.



Fig.3. David Payà Olmos.
El pliegue. Rorscharch.
2019.
(45x55x0.5 cm).
Acrílico sobre tela.2019

4. MARCO REFERENCIAL.

4.1. EL PLIEGUE.

El concepto de pliegue abarca un diverso y extenso margen de definiciones. Desde la visión geométrica, estructural y matemática, hasta la poética o filosófica.

Tratándose de un recurso frecuentemente empleado a lo largo del tiempo en el mundo del arte, el plegado, se asocia a una disciplina ancestral conocida como *origami*. Hoy en día podemos trasladarlo a otros campos del saber, como la arquitectura o el diseño. Es en este campo, donde nos interesa centrar la importancia que el pliegue, tiene en el proyecto que presentamos, puesto que la idea consiste en experimentar mediante este recurso las múltiples posibilidades que se generan al plegar el material textil, según criterios de forma, composición y accidente, con la intención de ocultar o mostrar la información pictórica que se considere de mayor o menor relevancia, generándose con ello, un interesante juego visual gracias a las relaciones de luz y sombra proyectada que son intrínsecas a la acción de doblar.

Para estudiar este recurso, nos hemos apoyado en escritos relacionados con el mundo de la filosofía y la arquitectura. De este modo se trata de trasladar al mundo del arte, las ideas o conceptos esgrimidos por ambas ciencias del saber, con la intención última de enriquecer el proyecto y dotarlo de veracidad y enriquecerlo, tanto conceptualmente como estéticamente.

*Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras*¹³. En primera instancia, nos interesa la gran posibilidad que se establece entre la acción de plegar la superficie y obtener de ello un conjunto de variables bastante amplio. Esto quiere decir, que podemos plegar una misma superficie de distintos modos, hasta casi infinitos, lo cual nos empuja a optimizar los tipos de plegado que más nos interesan en función de lo que cada pieza nos está pidiendo. De ello, se deriva la necesidad de decisión sobre qué tipo de plegado es más interesante o cuales no lo son, en consecuencia, tomaremos como criterio de referencia aquellos plegados que aporten a la pieza un sentido común de causalidad, es decir, no sirve plegar la superficie por plegarla, sino que lo que se busca es que el pliegue se incorpore en la superficie como motivo, como recurso que acontece a la conformación de un diálogo entre la pieza y el

¹³ DELEUZE, G. *El pliegue*. Paidós Básica. Barcelona, 1985. p.11



Fig. 4. David Payà Olmos.
El pliegue. Rorschach. 2019.
(45x75x10 cm).
Acrílico sobre tela.



Fig. 5. David Payà Olmos.
El pliegue. Rorschach. 2019.
(45x75x10 cm).
Acrílico sobre tela.



Fig. 6. David Payà Olmos.
El pliegue. Rorschach. 2019.
(45x75x10 cm).
Acrílico sobre tela.



Fig. 7. David Payà Olmos.
(detalle fig. 6). 2019.
Acrílico sobre tela.



Fig. 8. David Payà Olmos.
(detalle fig. 4). 2019
Acrílico sobre tela.

sujeto observador. Interesa entonces que el pliegue, sea un elemento que trabaja con el conjunto, y no como elemento aislado que embellece y trabaja paralelamente al conjunto. De este modo el plegado, alberga en su presencia la transición entre degradados de color, forma y composición entre otros.

La idea de composición (poner cada cosa en su sitio) (...) al ser el resultado de la reunión inverosímil de un programa (estadístico) reestructurado por un nuevo concepto de soporte. Estas trampas con el espacio proponen posibles maquinaciones con el proyecto, y esto ya es importante¹⁴.

El pliegue sirve para ocultar o mostrar aquello que nos interese, y al mismo tiempo, genera criterios de forma y movimiento muy interesantes, puesto que la pintura deja de ser una imagen plana y se transforma en una acción que recorre la superficie de la tela, en este caso, siendo el mismo material pictórico el que quiebra para ser plegado. Es importante hablar de ello porque precisamente la idea de trasladar el pliegue a la misma tela nos hace reflexionar sobre la tridimensionalidad que puede adoptar un material que, por lo general, no tiene apenas relieve. Cuando lo dotamos de esta posibilidad se generan capacidades físicas a las que podemos trasladarlo más allá de ser empleado

¹⁴ GAUSA, M.; GUALLART, V.; MÜLLER, W.; SORIANO, F.; PORRAS, F.; MORALES, J. *Diccionario Metapolis de Arquitectura avanzada*. Actar D, 2002. p.236



Fig.9. David Payà Olmos.
El pliegue. Estudios de la forma. 2019
(15x20x0.5 cm). Acrílico sobre tela.



Fig.10. David Payà Olmos.
El pliegue. Estudios de la forma. 2019
(15x20x0.5 cm). Acrílico sobre tela.



Fig.11. David Payà Olmos.
El pliegue. Estudios de la forma. 2019
(15x15x1 cm).
Acrílico sobre tela.

como superficie representativa, transmuta a superficie representada por sí misma gracias a la forma que se genera.

referidas a geometrías evolutivas (...) Geometrías abiertas (...) destinados a generar configuraciones complejas a partir de códigos inicialmente elementales¹⁵.

Es decir, partiendo de una especie de módulo conceptual como es el pliegue de la superficie, estamos elaborando composiciones con cierta complejidad, y esto es lo que interesa de la acción, dotar a la pintura de un aspecto atractivo e interesante empleando recursos sencillos que enriquecen el conjunto. En este caso, al trabajar con geometrías triangulares, es posible mantener la presencia del vértice, y con ello generar contrastes entre lo ortogonal y lo orgánico. Los elementos con los que se trabaja parten de la misma base, que es la tela, pero *El pliegue separa y une el interior del exterior (...) Plegamos el espacio y tenemos un nuevo espacio extraño, no relacionado; ya no es abstracto ni vacío (...) es denso y compacto. La estructura está implícita¹⁶.* Plegar la superficie genera un tipo de diálogo con lo pictórico, que lo acerca a la tridimensionalidad. El plegado de la superficie establece nuevas lecturas espaciales de la relación entre la figura y el fondo, invitando, por ejemplo, a acercarse y observar la otra cara del plano, a pesar de no ser la más importante, pues queda parcialmente oculta, no desaparece del conjunto y pasa a ser un elemento representativo de segundo orden que convive con el resto de los planos representados en la pieza.

Trabajar el pliegue desde una continuidad en la pintura, que ésta no se interrumpa, sino que las partes que la componen estén hiladas las unas con las otras mediante la transformación de la superficie. *Supongamos por un momento que la arquitectura pueda ser conceptualizada como una banda de Moebius, con una continuidad ininterrumpida entre el interior y el exterior (...) Gilles Deleuze ha propuesto exactamente ese tipo de continuidad posible entre vertical y horizontal, figura y fondo, dentro y afuera- todas las estructuras articuladas por la visión tradicional. De modo distinto al espacio de la visión clásica, la idea del espacio plegado niega el encuadre en favor de una*

¹⁵ GAUSA, M.; GUALLART, V.; MÜLLER, W.; SORIANO, F.; PORRAS, F.; MORALES, J. *Diccionario Metapolis de Arquitectura avanzada*. Actar D, 2002. p.236 – p.237

¹⁶ GAUSA, M.; GUALLART, V.; MÜLLER, W.; SORIANO, F.; PORRAS, F.; MORALES, J. *Diccionario Metapolis de Arquitectura avanzada*. Actar D, 2002. p.237



Fig.12. David Payà Olmos.
El pliegue. Estudio de la forma.
 2019
 50x30x1 cm
 Pliegues en papel.

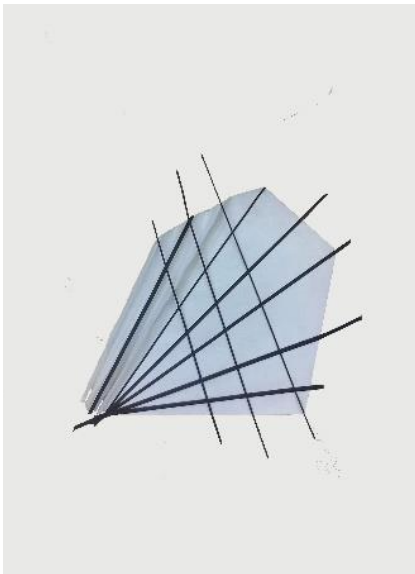


Fig.13. David Payà Olmos.
El pliegue. Estudios de la forma
 2019.
 (medidas variables).
 Acrílico sobre tela.

*modulación temporal. El pliegue ya no privilegia la proyección simétricamente, en su lugar hay una curvatura variable*¹⁷.

El proyecto busca potenciar las relaciones espaciales que el pliegue nos proporciona en el elemento pictórico, situándolo en el linde entre pintura y escultura. Consecuentemente el trabajo debe de estar apoyado o contextualizado dentro de los razonamientos arquitectónicos de los cuales nos nutrimos para darle una visión artística.

4.2. EL ORIGAMI ABSTRACTO.

*Origami is a metamorphic art form*¹⁸.

A mediados del siglo XIX, el pedagogo alemán Friedrich Fröbel, incorpora y desarrolla ejercicios de plegado en sus técnicas de enseñanza. *Consideremos estos ejercicios como el origen de un nuevo camino creativo al que llamamos origami abstracto*¹⁹. Las piezas están separadas del enfoque narrativo figurativo del origami tradicional y se centran más en elementos geométricos fuertemente relacionados al mundo de las matemáticas. Como explica Juan Bordes Caballero²⁰, las teorías de Fröbel sobre el juego y el aprendizaje mediante el doblado revolucionaron la enseñanza artística. *Las nuevas metodologías didácticas junto con la aplicación de esas enseñanzas fueron el caldo de cultivo de los movimientos artísticos del siglo XX, influyendo en artistas, filósofos y arquitectos; George Braque, Piet Mondrian, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier y en escuelas como la Bauhaus*²¹.

El trabajo con papel era muy recurrido en la escuela Bauhaus, gracias a su versatilidad como material y su coste. *Es en estos cursos donde el arte origami se pensará con un uso alternativo al desprenderse de su capacidad representativa de objetos y animales y utilizarse explícitamente y gracias a las características estructurales del pliegue, para la experimentación formal (...) formas complejas y agresivas, cargadas de ritmos, quiebros y singularidades*²².

¹⁷ EISENMAN, P. *Visions Unfolding. Architecture in the age of electronic media*. 1992. Domus No. 734. P.17-21

¹⁸ LAFOSSE, M.G. *Folding paper. The infinite possibilities of origami*. p.15

¹⁹ SOUZA, P. *El pliegue en la arquitectura*. [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

²⁰ BORDES, J. C. *La infancia de las vanguardias*. Ed Cátedra. Madrid. El plegado.

²¹ SOUZA, P. *El pliegue en la arquitectura*. [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

²² SOUZA, P. *El pliegue en la arquitectura*. [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

Trabajar con la idea de collage, junto con la introducción de las nuevas formas de estudio, desarrolló nuevas capacidades competitivas dentro de este campo, donde se formaban por una parte en el conocimiento expresivo del material, estudiando las zonas de tensión y el equilibrio en la creación espacial, y por otra optimizaban las estructuras resultantes de esta mixtura entre tradicionalismo y modernismo. Estos estudios de construcción se alejan de lo que podríamos clasificar como ejercicios de estilo de formas abstractas. Se trata de diseños de realidades técnicas y utópicas. En ellos pueden observarse aspectos como el progreso de una sociedad moderna e industrial. El arte pretende ser expresado por medio de estructuras cinéticas y juegos de luz desde un posicionamiento dinámico y moderno. *La pintura de caballete y la escultura de peana son sustituidas por un arte global como expresión de la industrialización de los nuevos tiempos*²³.

Donde más profundamente se estudian las capacidades del pliegue, es en los cursos dirigidos por Albers, combinando la técnica del plegado y el corte del papel, llamada *kirigami*. En ésta se emplean pliegues diagonales, en acordeón y en diamante. Estos dos últimos patrones se darán a conocer a finales del siglo XX por el nombre de pliegues yoshimura y miura respectivamente. Para la realización de los objetos se desarrollan variedad de patrones con cierta complejidad que se articulan unos con otros a modo de módulos. Las relaciones establecidas entre éstos generan nuevas formas vinculadas a procesos de formalización geométrica y matemática. Las primeras referencias registradas de origami curvo se dan a conocer en estos talleres comentados.

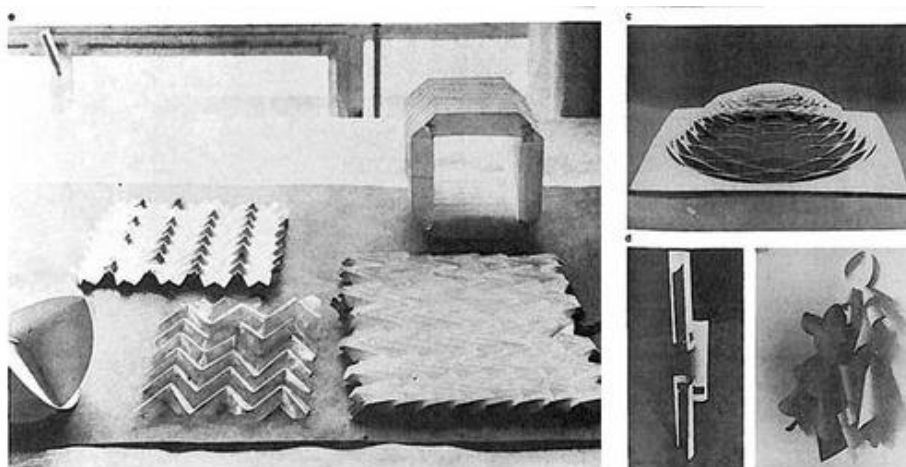


Fig.14. Trabajos de los alumnos de la Bauhaus.1920-30. (medidas variables). Papel.

²³ SOUZA, P. *El pliegue en la arquitectura*. [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

4.3. LA EXPANSIÓN DE LO PICTÓRICO.

El proceso de expansión de lo pictórico se inicia con las vanguardias históricas, donde empieza a surgir y a consolidarse, la idea de disolver los límites tradicionales de la pintura, desde una perspectiva experimental, abriendo un debate que cuestiona cómo se había estado trabajando hasta el momento. Esto supone una mixtura entre las técnicas que se vinculan a determinadas ramas del arte, se busca ampliar los límites, que todo esté influenciado por todo

Es a finales de los 60 y principios de los 70, cuando la producción artística propone una ruptura de los límites entre cada técnica artística. Se apuesta por la hibridación y la mixtificación en cuanto a la creación de la obra y cómo se muestra en el espacio, iniciando un movimiento en el que se trabaja desde el proceso.

Todo ello establece un campo de estudio que sitúa lo pictórico dentro de un proceso de desarrollo constante, gracias a la consolidación de las ideas sobre las cuales se ha trabajado y reflexionado a lo largo del s.XX, hasta la actualidad.

4.3.1. Orígenes experimentales.

Podemos afirmar que la historia del arte ha sufrido un proceso expansivo desde que, tras el *expresionismo*, los artistas cuestionan los elementos tradicionales de la práctica pictórica, así como la necesidad de ampliar los límites de un arte con fuerte inclinación hacia lo tradicional.

Con el desarrollo del *collage*²⁴, Pablo Picasso descubre un nuevo camino hacia la representación de la realidad mediante el uso de objetos que, en sí, representan y son representados por su significado intrínseco. Se introduce también un modo de trabajo que consiste en recortar, pegar y manufacturar los elementos sobre la superficie pictórica, dando lugar a nuevos niveles de representación.

Al mismo tiempo, se desarrollan los conceptos de gesto y el de soporte como temáticas que pueden trabajarse mediante la pintura, dejando de ser características del método y pasando a ser campos de estudio de la misma. Esto lo podemos encontrar en la obra de Jackson Pollock, quien cubría gestualmente la totalidad de la superficie del lienzo mediante el *dripping* en sus pinturas *All over*. Por otro lado, Lucio Fontana inició la conquista del espacio tridimensional

²⁴ *Naturaleza con silla de rejilla*, 1912

mediante sus piezas *All through* donde realiza una serie de incisiones sobre la superficie de sus piezas, llevándolas al campo de la tridimensionalidad donde el vacío irrumpe en sus trabajos buscando una nueva relación espacio-tiempo. En cuanto a modos de aplicar la pintura, podemos hablar de Yves Klein, quien empleaba los cuerpos de las propias modelos como herramienta mediante la cual hacer pintura, a lo que denominó *pinceau vivant*, cuyos resultados quedan claramente reflejados en sus conocidas *antropometrías azules*.

Con el surgimiento del *minimalismo*, se inicia el cuestionamiento sobre elementos de la obra como el espacio expositivo abriendo con ello la necesidad de generar experiencias en el espectador que vayan más allá de la observación pasiva de la pieza. Es decir, el observado ahora forma parte de la obra de arte y su presencia condiciona el todo artístico. Esto quiere decir que de algún modo se inserta al espectador en la obra haciéndole ver que él forma parte del todo.

En definitiva, la expansión de la pintura supone en primer lugar la eliminación de los parámetros que la enmarcan dentro de unos conceptos fuertemente arraigados al tradicionalismo que las vanguardias intentaron cuestionarse, y en consecuencia, se abre un campo de estudio en el que los parámetros dejan de ser condicionantes de ésta para convertirse en las propias temáticas de estudio a fin de ampliar no sólo los límites de la pintura sino sus capacidades a nivel conceptual, plástico y estético.

4.3.2. El auge de lo conceptual en el arte.

El concepto de expansión en el arte aparece entorno al año 1979 en un artículo publicado en la revista *October*, por Rosalind Krauss, titulado *La escultura en el campo expandido*²⁵. En este documento se encuentran una serie de argumentos y razonamientos por medio de los cuales, se cuestiona la manera de entender la escultura, rompiendo los márgenes que delimitaban su campo de estudio, que se expande hacia un nuevo diálogo con el espacio, esto es el postmodernismo. Se trata de entender cómo el arte va transformándose a medida que el tejido social lo hace. No es posible tratar los mismos temas cuando existe un cambio en el sistema colectivo. Ello empuja al arte a renovarse, y de ello nacen nuevas ideas y conceptos que ayudan a remodelar y generar campos de estudio actuales.

²⁵ KRAUSS, R. *La escultura en el campo expandido*. EN: FOSTER, HAL: *La posmodernidad*.

Krauss habla sobre una expansión donde lo tradicional continúa abarcando los conceptos de lo relativo o perteneciente a la escultura, pero al mismo tiempo existen diferentes modos de trabajar esas ideas, sin necesidad de que los resultados o la finalidad sean los mismos. (...) *cuando uno es capaz de pensar en su manera de acceder a esta expansión (...) escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades*²⁶.

Cuando estas ideas son trasladadas al mundo de lo pictórico, que es donde interesa enfocar el trabajo, rompemos con la idea de que la pintura necesita una estructura interna. Las vanguardias ya fueron liberando la pintura de su soporte tradicional, como hemos comentado. En consecuencia, cuando se teorizan y acotan ciertos principios que derivan del estudio de otros artistas, se abren campos de investigación donde se pretende desarrollar una crítica de análisis y enriquecimiento práctico. Es así como la pintura amplía sus límites y los expande, se hace tridimensional. Empieza a ser un medio que se utiliza para estudiar el espacio, porque la propia pintura es espacio mismo. Precisamente lo interesante de ampliar los límites de los cuales hemos estado hablando, es la disolución de las fronteras entre escultura y pintura en la contemporaneidad. Esta idea de expansión implica también una actitud donde el artista, tiende a alejarse de las influencias tradicionales, poniendo en tela de juicio cada elemento que compone la tradición pictórica; soporte, espacio expositivo, materiales.... Etcétera.

4.3.3. La pintura en la actualidad. Otros referentes.

En la actualidad la pintura se encuentra atravesada por diferentes filtros que la relacionan con otras ramas de saber cómo lo son la arquitectura, el cine, el diseño, incluso la música. Se nutre más de las diferentes ramas culturales pertenecientes a una sociedad diversa que de los convencionalismos, ampliándose tanto en el acto analítico como en el creador.

²⁶ KRAUSS, R. *La escultura en el campo expandido*. EN: FOSTER, HAL: *La posmodernidad*.



Fig. 15. Ángela de la Cruz.
Shutter (Burgundy). 2017.
Oil and acrylic on aluminium.
154x154 cm



Fig. 16. Ángela de la Cruz.
Deflated (yellow). 2010.
Oil on canvas 153x180 cm

Trabajar hoy con pintura implica hacerlo también sobre el espacio, la temporalidad, la materia y los instrumentos con los que producirla. De todo ello podemos extraer cuáles han sido los referentes artísticos que se han estudiado para la realización de este proyecto.

Por un lado, son notables las influencias de la artista gallega Ángela de la Cruz, quien explora con su trabajo la compleja relación entre el espacio ilusionista de la pintura y la presencia física que tiene la escultura. *La «radicalidad de su trabajo» y su «manera de conceptualizar la pintura sin perder el indudable atractivo formal le ha servido para ganarse el respeto y un lugar destacado en el contexto nacional e internacional»²⁷*. En su muestra *After* expuesta en el *Camden Arts Center* en 2010 la artista reflexiona sobre el comportamiento de la superficie pictórica al ser deformada por fuerzas que rompen la continuidad de la misma y llevan al material hacia otras poéticas que hablan de color y forma. *Emocionalmente cruda, astuta y bruscamente irónica, De la Cruz se plantea su visión del lenguaje de la pintura, incorporando la autodestrucción de la pintura en el trabajo mismo*²⁸, indica el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Dentro del campo del espacio y la forma, también nos atrevemos a mencionar el trabajo de Robert Morris, autor del artículo *Anti-form*, publicado en abril de 1968. En él, Morris defiende una escultura en la que la naturaleza de los materiales estuviese de acuerdo con el estado psíquico del creador y con el cambio, intrínseco en la idea de naturaleza. Una escultura en la que quedan enfatizadas las fases de concepción y realización de la obra.

*Related to post-minimalism, anti-form sculptors worked from the principle that form should be derived from the inherent qualities of the chosen material. This differed from the approach of earlier minimalist sculptors who imposed order on their materials and confined themselves to fixed geometrical shapes and structures*²⁹. Para los artistas que trabajan entre pintura y escultura, es muy importante la elección de los materiales con los que se trabaja porque mediante estos se modulan las formas que ocupan el espacio. Las formas geométricas que se producen son el resultado del trabajo con el material el

²⁷ ABC CULTURA. *ABC CULTURA*. Madrid. 2017. [consulta: 2019-06-4]. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-angela-cruz-premio-nacional-artes-plasticas-2017-201710191505_noticia.html

²⁸ ABC CULTURA. *ABC CULTURA*. Madrid. 2017. [consulta: 2019-06-4]. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-angela-cruz-premio-nacional-artes-plasticas-2017-201710191505_noticia.html

²⁹ TATE. *TATE.ORG.UK*. [consulta: 2019-06-4]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/anti-form>



Fig.17. Robert Morris.
Untitled. 1967.
Felt. (variable dimensions)



Fig.18. Katja Strunz.
Untitled. 2001.
Wood paint
228x114x22 cm.

cual sufre una deformación de su superficie, adaptándose al espacio arquitectónico.

Los trabajos de fieltro son el ejemplo de estas propuestas. *Of the Abstract Expressionists only Pollock was able to recover process and hold on to it as part of the end form of the work. Pollock's recovery of process involved a profound rethinking of the role of both material and tools in making*³⁰. Se trata de trabajar la idea de formas que se liberan de la rigidez geométrica y se despliegan en el espacio donde adquieren una expresión orgánica. El proceso de conformación queda así registrado en la misma pieza de modo que la idea consiste en dejar que el espacio y el comportamiento de la pieza en él terminen de cerrar el proceso de creación, sin que éste se convierta en un previo imperativo. Se evita la idea de *obra terminada* y se trabaja bajo el concepto de proceso.

Katja Strunz, quien se influye de Robert Smithson por su interés en la entropía³¹ nos descubre unas piezas donde se trabaja la idea de ocupación del espacio mediante piezas geométricas de gran impacto angular. *Strunz's sculptures have the emphatic physicality and internal complexity that has been rejected by many artists since the heyday of Minimalism in the 1960s*³². De su trabajo nos llama la atención como los elementos se van articulándose entrono al muro. En contraposición a Morris, esta artista sí trabaja los aspectos de una geometría más marcada y dura, generando otro tipo de diálogos respecto a los materiales.

En el proyecto intentamos emplear ambos tipos de geometrías. Se busca el contraste visual que se produce al emplear geometrías duras o fuertes que conviven con otras de tipo más natural y orgánico. Esta doble dualidad ayuda a establecer un diálogo sobre los distintos modos de trabajar en torno a un mismo material, estudiar sus posibilidades expresivas, aunque estas sean opuestas.

³⁰ MORRIS, R. *Anti-form*. 1969.

³¹ SMITHSON, R. *Entropy and the new monuments*. Artforum. University of California. 1966

³² TATE. *TATE.ORG.UK*. [consulta: 2019-06-4]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/standing-ones-back-utopia>

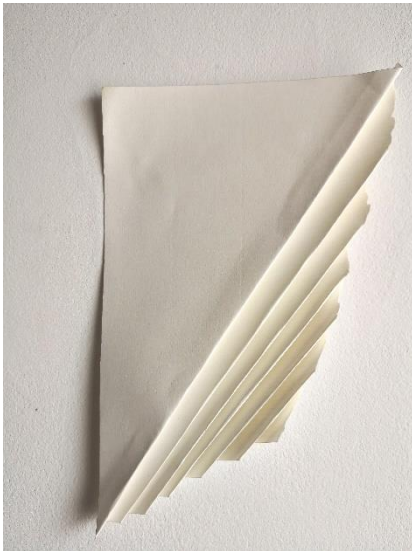


Fig. 19. David Payà Olmos.
El pliegue. Estudios de la forma.
2019
(10x10x0.5 cm).
Papel.

5. PROCEDIMIENTOS.

En este apartado describimos las etapas en las cuales se desarrolla el trabajo de final de grado. Hablaremos de cómo las piezas han ido formándose hasta

5.1. PROCESO CREATIVO.

Durante el proceso creativo se desarrollaron tres fases de trabajo que han ayudado a plasmar las ideas. En la primera se trabajó a cerca del pliegue a fin de estudiar desde la lógica, sus variables estéticas y profundizar en sus modos de expresión llevando el material hacia una representación más orgánica. En la segunda, de manera más intuitiva, empezamos a trabajar en el taller con los materiales y poco a poco se fue produciendo una maduración de las decisiones que se tomaban en el trabajo. Para terminar, se optimizaron de manera crítica los resultados estéticos y conceptuales que se obtuvieron de esta práctica artística.

Utilizando papel generamos maquetas que ayuden a entender cómo trabaja el plegado en la forma que intentamos reproducir. Con estos trabajos se pretende familiarizarse con los volúmenes, entender cómo funcionan las piezas en su conjunto, qué tipo de geometrías interesan trabajar. Todo ello conduce el trabajo hacia el estudio de la forma. ¿Qué formas se generan cuando se deforman las formas?

Se trabaja sobre la línea recta y poco flexible. En la primera fase, partimos de figuras rectangulares que vamos plegando por sus extremos o en sus diagonales. Se utiliza una pistola de calor con la que aplicamos la silicona sobre el pliegue previamente marcado. Buscamos trabajar la geometría más dura, comprender cómo actúa el pliegue en las formas geométricas.

En la segunda fase del proceso, introducimos la idea de *collage* con la cual se abre un diálogo hacia nuevas composiciones. Las formas se van consolidando a medida que se avanza en el proceso de corte mediante el cual junto al pliegue se conforman los módulos que posteriormente componemos. Es importante pues determinar la sencillez de los sistemas que componen cada pieza para que no sean demasiado complicados de abordar. Interesa experimentar sobre todo con las variables de la forma, operar sobre ésta, transformarla y generar una nueva uniendo varias piezas siguiendo un sistema simple.



Fig. 20. David Payà Olmos.
El pliegue. Estudios de la forma.
2019.
(10x10x0.5 cm).
Papel.



Fig.21. David Payà Olmos.
El pliegue. Estudios de la forma.
2019.
(10x10x0.5 cm).
Papel.

En la última etapa, partimos directamente de formas recortadas e irregulares. Es un proceso que va desarrollándose al mismo tiempo, es decir, no necesariamente se sigue un orden concreto de cortar, componer, plegar y pegar, sino que vamos tanteando todas las posibilidades al mismo tiempo sin negar las unas a las otras. Se trata de trabajar en torno al proceso. Es importante no cerrar demasiado el procedimiento creativo porque de ser así se podría estar condicionando el proyecto a un patrón de conducta enumerada de pasos a seguir y realmente lo que queremos es experimentar y aprender de las posibilidades creativas que van surgiendo a lo largo de cada etapa.

5.2. MATERIALIZACIÓN.

conceptos que se han ido conectando a lo largo del discurso. El proceso que parte de una experimentación amplia entorno a la forma de trabajar conjuntamente la pintura y la escultura se optimiza por medio del diálogo constante entre la práctica de taller y la búsqueda referencial. Sólo así se consiguen resultados matéricos donde quedan esculpidas nuestras ideas.

La tela es muy importante porque según cuál sea su corporeidad física, la presencia y expresión del pliegue, será mayor o menor. En los primeros trabajos, se puede observar como el pliegue sigue una poética más recta y estricta. Se usa para representar líneas tridimensionales que marcan direcciones entorno a la composición. También, se trabaja con la idea de espacios ocultos y expuestos.

Se incorpora la superficie del muro vertical como elemento discursivo en el proceso de diálogo. La forma espacial que queda retenida entre los elementos, haciendo alusión a la idea de rectángulo. *The right angle has been in use since the first post and dintel constructions. Its efficiency is unparalleled in building*

Tras este diálogo entre las formas rectas y su tradición como tal, se propone un tríptico en el que se trabaja desde el elemento lineal, la geometría rectangular. Trabajamos la idea de distorsionar las formas originales mediante el pliegue de la tela. De este modo, se va deconstruyendo la forma inicial hasta convertirse en parte de la estructura que engloba al conjunto. Plegando la superficie dejamos al descubierto la cara del muro que quedaría cubierta de no retirar la tela. Las piezas están mostrando el espacio que las retiene.

Por otro lado, también se ha trabajado mediante el *collage*. Empleando el recorte, y la posterior reagrupación de las piezas, se han realizado una serie de composiciones donde se trabaja, por una parte, con el blanco y el negro tratando de buscar un equilibrio de llenos y vacíos. Todo ello se desarrolla



Fig.22. David Payà Olmos.
El pliegue. Estudios de la forma.
2019.
(15x15x0.5 cm).
Acrílico sobre tela.

utilizando el material como objeto pictórico que se reorganiza hasta completar su conformación.

En este punto, se pretende estudiar el comportamiento de las formas cuando trabajamos con diferentes tipos de geometrías. El pliegue todavía aparece como un recurso poco expresivo, pero ayuda a reproducir nuevas formas junto con el recorte. Las maquetas con papel ayudan a entender por un lado las posibilidades de deformar la forma partiendo de varias condiciones del pliegue. Sigue siendo un trabajo de pliegue duro, recto y modulado.

Finalmente, la última etapa de este trabajo gira entorno al pliegue como estructura orgánica de expresión. Tras experimentar con las capacidades del pliegue mediante geometrías duras, enfocamos el estudio hacia formas más naturales y orgánicas. El objetivo se centra en conocer el comportamiento del material y cómo funciona a medida que generamos situaciones en las piezas donde se plantean de un modo casi irónico, situaciones contradictorias que conviven en un mismo espacio-tiempo.

En esta fase, se simplifican las formas. Partimos de elementos triangulares que son cortados al azar, y también de rectángulos que cortamos por sus diagonales hasta conseguir dos piezas triangulares. En este punto se inicia el estudio de la forma triangular. Los pliegues, como hemos comentado, son orgánicos. Con ellos introducimos transiciones cromáticas, quiebros de forma. Las sombras ganan protagonismo a medida que hacemos pliegues más pronunciados, llegando a convertirse en un elemento pictórico importante.

6. RESULTADOS



Fig.23. David Payà Olmos. *El pliegue*. 2019. (35x50 cm). Acrílico sobre Tela.



Fig.24. David Payà Olmos. *El pliegue. Delante, detrás*. 2019. Medidas variables (30x50x6 cm) (20x15x6 cm) (20x15x6 cm). Acrílico sobre Tela.



Fig.25. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías Plegadas*. 2019. (50x75x5 cm). Acrílico sobre Tela.



Fig.26. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019. (detalle fig. 25) Acrílico sobre Tela.

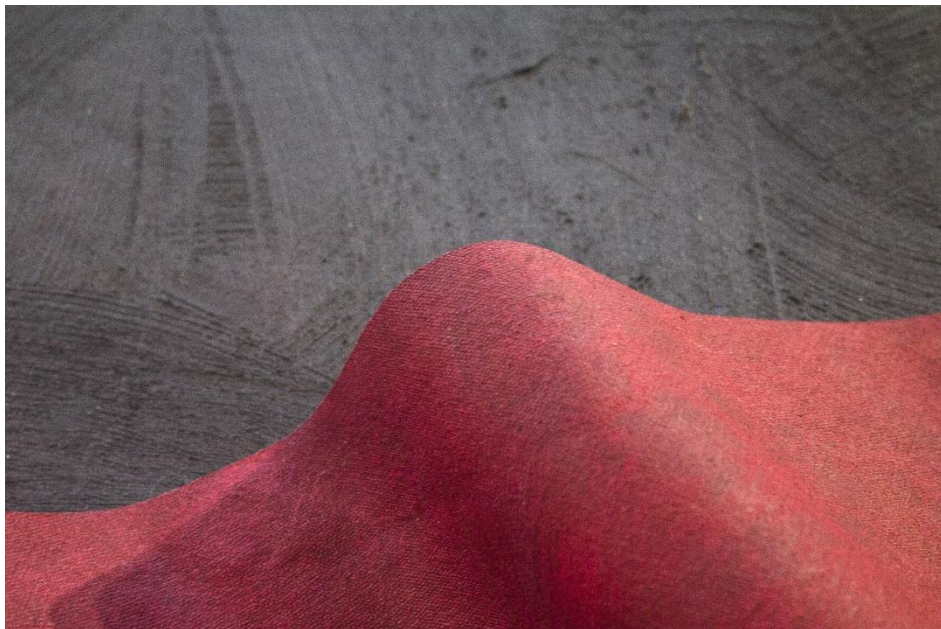


Fig.27. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019. (detalle fig. 28) Acrílico sobre Tela.



Fig.28. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías Plegadas*. 2019. (70x100x15 cm). Acrílico sobre Tela.



Fig.29. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019. (detalle fig.28). Acrílico sobre Tela.

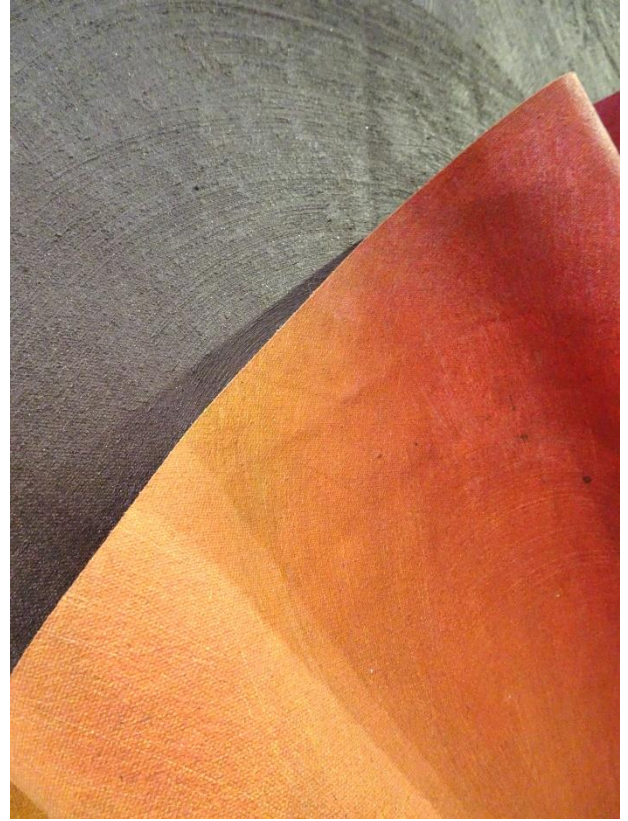


Fig.30. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019. (detalle fig.28). Acrílico sobre Tela.

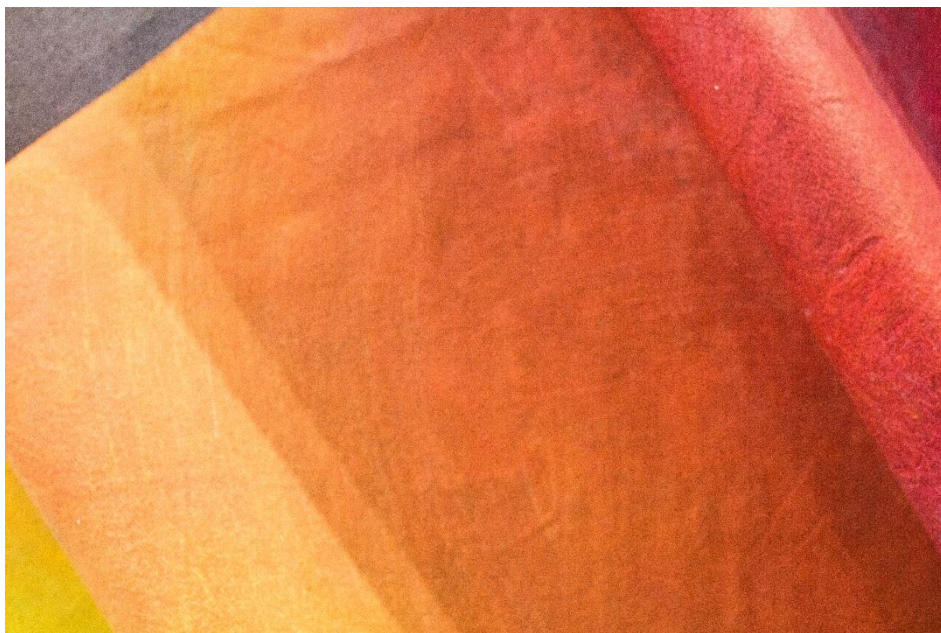


Fig.31. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019. (detalle fig.28). Acrílico sobre Tela.

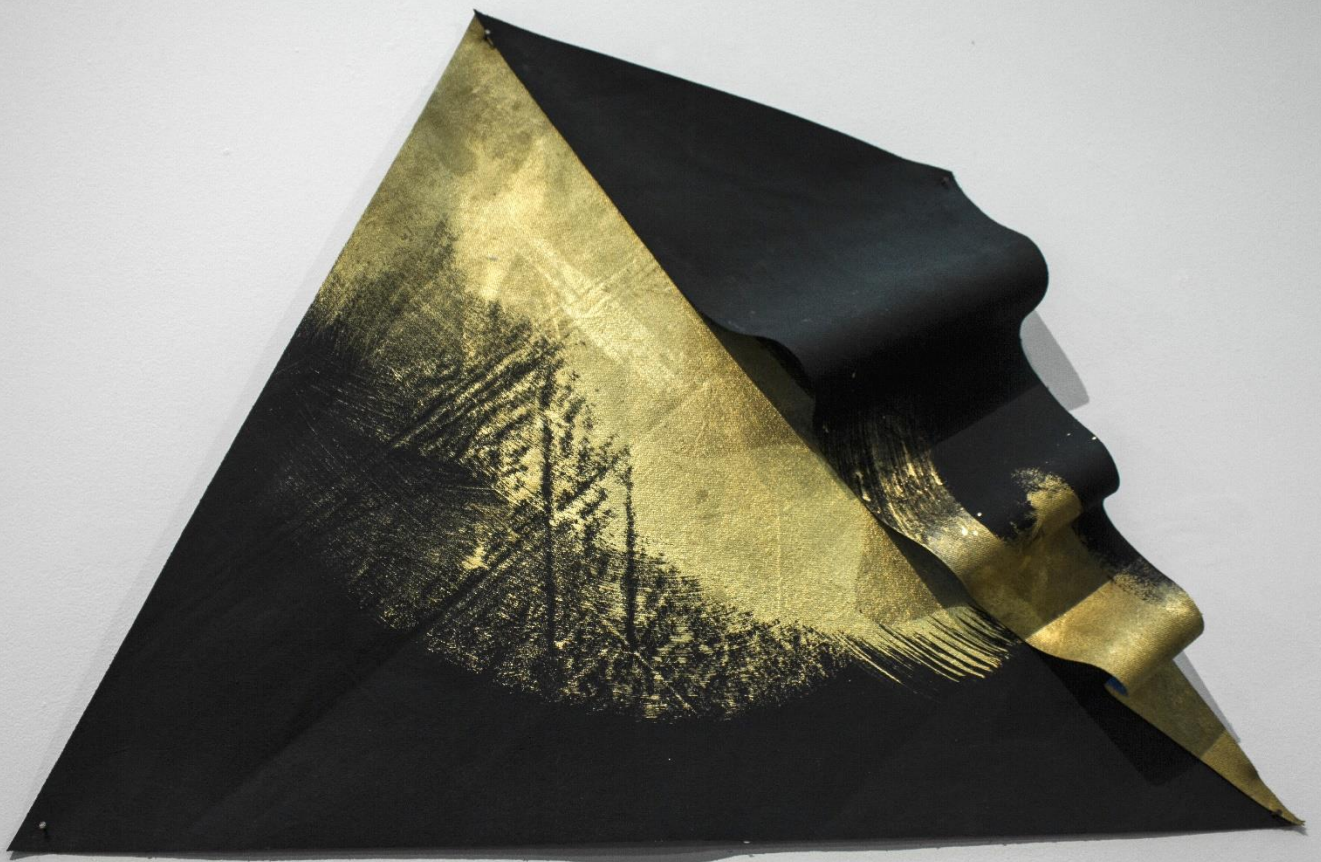


Fig.32. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019. (70x50x10 cm). Acrílico sobre Tela.



Fig.33. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019. (60x45x5 cm). Acrílico sobre Tela.

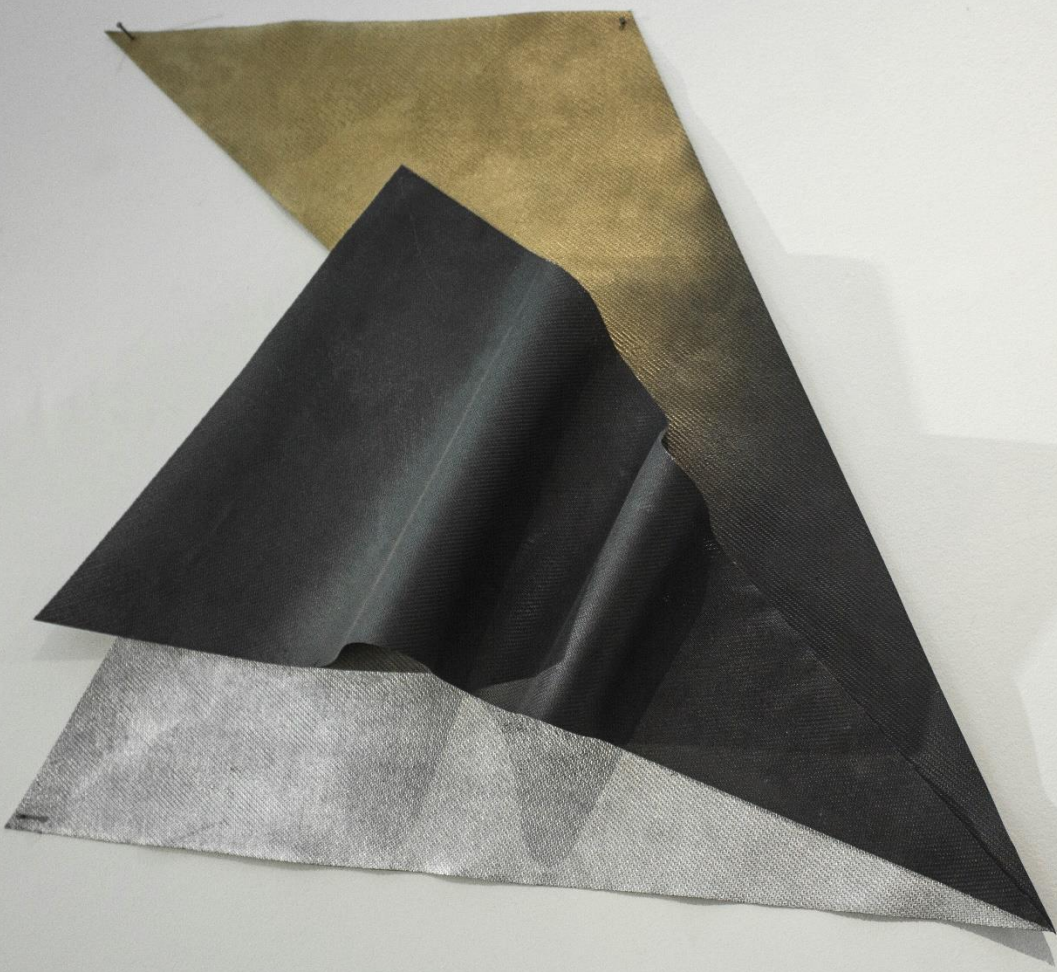


Fig.34. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019. (50x75x10 cm). Acrílico sobre Tela.



Fig.35. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019. (detalle fig.37) Acrílico sobre Tela.



Fig.36. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019. (detalle fig.37) Acrílico sobre Tela



Fig.37. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías Plegadas*. 2019 (135x100x10 cm). Acrílico sobre Tela.



Fig.38. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías Plegadas*. 2019. (75x65x50 cm). Acrílico sobre Tela.



Fig.39. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019 (detalle fig.38) Acrílico sobre Tela.

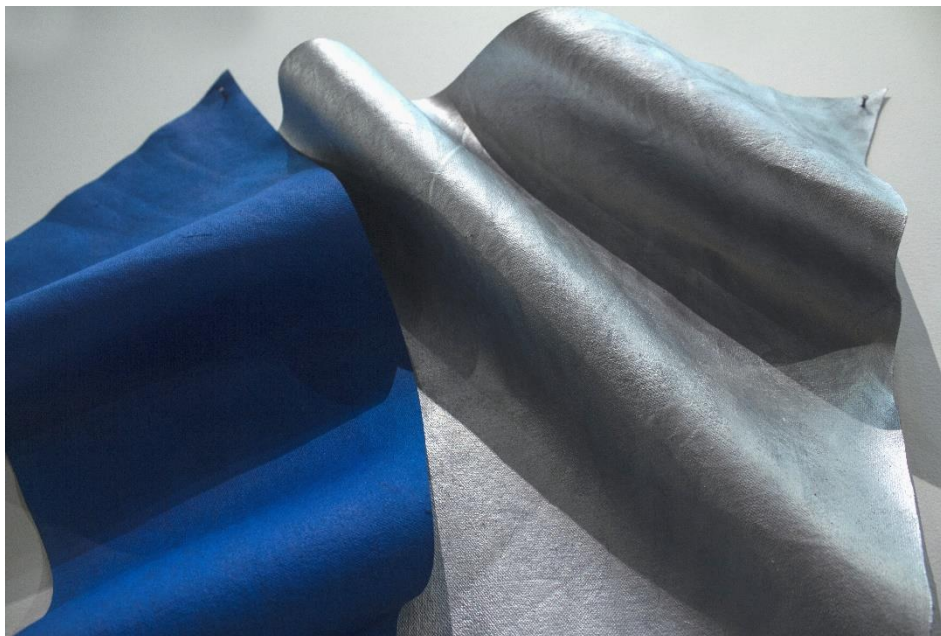


Fig.40. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019 (detalle fig.38) Acrílico sobre Tela.



Fig.41. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías Plegadas* 2019. (25x40x10 cm). Acrílico sobre Tela.



Fig.42. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019. (detalle fig.41) Acrílico sobre Tela.



Fig.43. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019. (detalle fig.41) Acrílico sobre Tela.



Fig.44. David Payà Olmos. *El pliegue. Transmutación*. 2019 (medidas variables). Acrílico sobre Tela.

7. CONCLUSIONES.

En definitiva, concluimos la memoria del proyecto, comentando los aspectos que se han conseguido desarrollar a lo largo de la práctica artística.

Por una parte, se ha conseguido realizar un proyecto multidisciplinar, apoyado en diferentes herramientas artísticas que han ayudado a potenciar las ideas en las que se tenía interés por trabajar. Consecuentemente, el resultado ha sido positivo en cuanto a la producción de un número de objetos pictóricos donde se trabaja fundamentalmente la pintura.

Por otro lado, a lo largo del desarrollo se ha generado un profundo estudio en torno al pliegue. Se ha conseguido trabajar de diferentes modos, tratando de llevar el recurso hacia sus puntos máximos de expresividad, e intentando en el proceso, buscar poéticas que convivieran con el conjunto pictórico. Se ha estudiado el recurso del plegado de diferentes modos, a fin de explorar y experimentar sus capacidades de diálogo. En este sentido en unas piezas el pliegue actúa con una forma muy marcada y ortogonal, se trabaja desde su cara más rígida y estática. Por otro lado, se ha trabajado un pliegue más orgánico, flexible y dinámico. De ello se generan las experiencias artísticas que nos han ayudado a comprender cómo trabaja el pliegue para poder utilizar los recursos según los objetivos.

También se han producido en segundo plano, una serie de accidentes expresivos, que en primera instancia no se buscaban, pero han sido el resultado de la experimentación constante entorno a la temática del doblaje. Estos recursos han aparecido sobre el soporte al aplicar sobre él la pintura, de modo que quedan representadas las acciones mecánicas que se emplearon durante la producción de las piezas entre las que se encuentran el doblado, la torsión, el plegado, el recorte... etcétera.

Además, durante el trabajo se ha trabajado la pintura de diferentes modos, a fin de explorar sus límites. Se han obtenido resultados donde la pintura explora el espacio a través del pliegue. En consecuencia, ésta adopta un comportamiento en el espacio influenciado por el plegado de su superficie. De modo que los límites que se establecen giran en torno al espacio donde termina de tomar sentido. Tras finalizar el estudio, podemos concluir con que los límites que la pintura adquiere en este trabajo son de tipo formal. Dependiendo de la forma que se le concede a la pieza, la pintura adopta un comportamiento en el cual continúa expandiéndose por el espacio a través de su sombra,

produciéndose la transmutación de la luz, en la sombra, cerrando así el proyecto.

Todo ello ha sido posible gracias al uso de una metodología experimental mediante la cual se ha conseguido ampliar el campo de estudio entorno a los ítems marcados, que poco a poco ha ayudado a optimizar los resultados que se han ido obteniendo como fruto de la práctica de taller y la búsqueda de fuentes de información de confianza, así como del estudio del trabajo de otros artistas comentados a lo largo de este trabajo escrito.

En definitiva, se ha conseguido trabajar el pliegue como recurso pictórico y ha sido un elemento de primer orden para poder introducir la pintura en el espacio tridimensional, donde el pliegue facilita una serie de diálogos que ayudan a entender las piezas desde una perspectiva más amplia. Todo ello ha generado una experiencia artística donde conviven la pintura y las variables entorno a la experimentación y transformación del soporte pictórico.

8.BIBLIOGRAFÍA.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. Física: *El estudio de la naturaleza*. Libro II

ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Alianza Forma.2005.

BORDES, J. *La infancia de las vanguardias*. Ed. Cátedra. Madrid.

DELEUZE, G. *El pliegue*. Paidós Básica. Barcelona, 1985.

FRANCO, R. *20 maneras de transformar un cubo*. Ed. Bogotá. 2016.

GAUSA, M.; GUALLART, V.; MÜLLER, W.; SORIANO, F.; PORRAS, F.; MORALES, J. *Diccionario Metapolis de Arquitectura avanzada*. Actar D, 2002.

LAFOSSE, M.G. *Folding paper. The infinite possibilities of origami*

MADERUELO.J. *La pérdida del pedestal*. Círculo de BBAA Madrid.1999.

SABINO, I. *¿And painting? A pintura contemporânea em questão*. Lisboa. CIEBA-FBAUL.

TESIS, TESINAS DE MÁSTER, TRABAJOS DE FIN DE GRADO.

SOUZA, P. *El pliegue en la arquitectura*. [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

EISENMAN, P. *Visions Unfolding. Architecture in the age of electronic media*. 1992. Domus No. 734.

FOUCAULT, M. *De los espacios otros "Des espaces autres"*, Conferencia dictada en el Cercledes études architecturals, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

KRAUSS, R. *La escultura en el campo expandido*. EN: FOSTER, HAL: *La posmodernidad*.

MORRIS, R. *Anti-form*. Artforum. American artists on art.1969. No 184.

SMITHSON, R. *Entropy and the new monuments*. Artforum. University of California. 1966

PÁGINA WEB

ABC CULTURA. *ABC CULTURA*. Madrid. 2017. [consulta: 2019-06-4]. Disponible en:

https://www.abc.es/cultura/arte/abci-angela-cruz-premio-nacional-artes-plasticas-2017-201710191505_noticia.html

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Asociación de Academias de la lengua española*.

Madrid: ASALE, 2014[consulta: 2019-05-28] Disponible en:

< <https://dle.rae.es/?id=aM4kGZc> >

ROBERTSMITHSON. *ESSAYS. SELECTED WRITINGS BY ROBERT SMITHSON*.

[consulta: 2019-06-05] Disponible en:

https://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm

TATE. *TATE.ORG.UK*. [consulta: 2019-06-4]. Disponible en:

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/anti-form>

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1. David Payà Olmos. *El plieque. Estudios de la forma*. 2019.

Fig.2. David Payà Olmos. *El plieque. Estudios de la forma*. 2019.

Fig.3. David Payà Olmos. *El plieque. Rorschach*. 2019.

Fig.4. David Payà Olmos. *El plieque. Rorschach*. 2019.

Fig.5. David Payà Olmos. *El plieque. Rorschach*. 2019.

Fig.6. David Payà Olmos. *El plieque. Rorschach*. 2019.

Fig.7. David Payà Olmos. (detalle fig.6). 2019.

Fig.8. David Payà Olmos. (detalle fig.6). 2019.

Fig.9. David Payà Olmos. *El plieque. Estudios de la forma*. 2019.

Fig.10. David Payà Olmos. *El plieque. Estudios de la forma*. 2019.

Fig.11. David Payà Olmos. *El plieque. Estudios de la forma*. 2019.

Fig.12. David Payà Olmos. *El plieque. Estudio de la forma*. 2019.

Fig.13. David Payà Olmos. *El plieque. Estudios de la forma*. 2019.

Fig.14. Trabajos de los alumnos de la Bauhaus.1920-30.

Fuente: Wingler, Hans M. et Wingler, Hedwing (1991, 1ª ed. 1969) Bauhaus: Weimar, Dessau. Berlin. Chicago. Edit. MIT Press. ISBN-13: 978-0262730471.

Fig.15. Ángela de la Cruz. *Shutter (Burgundy)*. 2017.

Fuente: https://www.lissongallery.com/artists/angela-de-la-cruz/artworks/deflated-yellow?image_id=668

Fig.16. Ángela de la Cruz. *Deflated (yellow)*. 2010.

Fuente: https://www.lissongallery.com/artists/angela-de-la-cruz/artworks/shutter-burgundy?image_id=12478

Fig.17. Robert Morris. *Untitled*. 1967.

Fuente: <https://www.wikiart.org/en/robert-morris/untitled-1968-1>

Fig.18. Katja Strunz. *Untitled*. 2001.

Fuente: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/standing-ones-back-utopia>

Fig.19. David Payà Olmos. *El plieque. Estudios de la forma*. 2019.

Fig.20. David Payà Olmos. *El plieque. Estudios de la forma*. 2019.

Fig.21. David Payà Olmos. *El plieque. Estudios de la forma*. 2019.

Fig.22. David Payà Olmos. *El plieque. Estudios de la forma*. 2019.

Fig.23. David Payà Olmos. *El plieque*. 2019.

Fig.24. David Payà Olmos. *El plieque. Delante, detrás*. 2019.

Fig.25. David Payà Olmos. *El plieque. Geometrías Plegadas*. 2019.

Fig.26. David Payà Olmos. *El plieque. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.27. David Payà Olmos. *El plieque. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.28. David Payà Olmos. *El plieque. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.29. David Payà Olmos. *El plieque. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.30. David Payà Olmos. *El plieque. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.31. David Payà Olmos. *El plieque. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.32. David Payà Olmos. *El plieque. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.33. David Payà Olmos. *El plieque. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.34. David Payà Olmos. *El plieque. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.35. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.36. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.37. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.38. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.39. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.40. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.41. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.42. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.43. David Payà Olmos. *El pliegue. Geometrías plegadas*. 2019.

Fig.44. David Payà Olmos. *El pliegue. Transmutación* 2019.